J.S. BACH

1685-1750

L'œuvre pour Clavier

Le Clavier Bien Tempéré

Par Harry Halbreich **Publié par Malik Sadoine**

J.S. BACH

En 1722, Jean-Sébastien Bach, maître de chapelle du Prince d'Anhalt-Cocthen, alors âgé de trente-sept ans, termina la rédaction d'un recueil de Préludes et Fugues pour clavier auquel il donna le titre suivant, qui vaut la peine d'être reproduit en entier, tant dans l'original allemand que dans la traduction française:

« Das Wohltemperierte Klavier oder Praeludia, *und* Fugen durch alle Tone und Semitonia, Sowohl tertiam majorem oder Ut Re Mi anlangend, als auch tertiam minorem oder Re Mi Fa betreffend- Zum Nutzen und Gebrauch der Lehr-Begierigen Musicalischen Jugend, als auch derer in diesem Studio schon habil seyenden Besonderem Zeitvertreib aufgesetzet und verfertiget von Johann Sebastian Bach p.t. Hochf. Anhalt-Côthenschen Capel-Melster und Directore derer Cammer Musiquen. Anno 1722. »

« Le Clavier bien Tempéré, ou Préludes et Fugues dans tous les tons et demi-tons, aussi bien dans les tierces majeures Ut Ré Mi que dans les tierces mineures Ré Mi Fa, composés et préparés à l'usage de la jeunesse musicale désireuse de s'instruire , mais aussi pour le passe-temps particulier de ceux devenus déjà habiles dans cette étude, par Jean-Sébastien Bach, actuellement Maître de Chapelle du Prince d'Anhalt-Coethen et Directeur de sa Musique de Chambre. Anno 1722. » Vingt-deux ans plus tard, en 1744, un second recueil de Préludes et Fugues, d'un plan tout semblable, succédait au premier.

Les quarante-huit Préludes et Fugues du *Clavecin bien Tempéré* (que les Anglais désignent, d'une manière bien plus lapidaire, comme « The Forty-Eight ») constituent un monument dans l'histoire de la musique pour Clavier dont l 'importance ne peut se comparer qu'à celle de l'ensemble des trente-deux *Sonates* de Beethoven. Aussi est-ce très justement qu'il y a un siècle déjà Hans de Bulow qualifiait ces deux séries d' "Ancien" et de « Nouveau Testament » de la musique pour clavier. L'une et l'autre demeurent le pain quotidien de tous les musiciens, interprètes, compositeurs ou simples mélomanes. L'une et l'autre épuisent toutes les possibilités d'une forme musicale amenée à un point de perfection insurpassable, en y inscrivant les aspects multiples d'une expérience humaine d'une ampleur et d'une portée universelles. Dans l'une comme dans l'autre le concept formel, incarné dans sa plénitude, se trouve sans cesse transcendé par la présence de l'Esprit. Chacun des quarante-huit Préludes et Fugues, chacune des trente-deux Sonates, accomplissement totalement réalisé d'une forme, nous propose une ascèse dont le sens se révèle à partir de l'instant même où cette forme est assumée. Vivifiés par le souffle de la Création, écrits sous la dictée de l'Esprit créateur, ils demandent à être aimés et compris comme des créatures.

Un pareil point de vue ne surprendra que celui qui ignore que Bach considérait tout art comme sacré dans son essence et son but. I1 enseignait à ses élèves: « Toute musique dont *la seule fin* (je souligne) n'est pas de louer Dieu n'est pas du tout de la musique, mais un vacarme et un charivari infernal » (« teuflisches Geplarr und Geleier »). Et nous savons également que tout orgueil d'artiste, tout narcissisme complaisant lui étaient étrangers. Lorsqu'il affirmait: « Quiconque s'appliquera autant que moi fera aussi bien », assurément le croyait-il. Cette attitude si éloignée de celle de l'artiste romantique ou moderne, proche au contraire de celle de l'artisan médiéval, ne doit même pas être jugée à l'aune de la modestie ou de l'orgueil humain. Questions de peu de poids à la lumière de la seule qui compte pour Bach: rendre compte à Dieu du bon usage des talents reçus. Aucun artiste ne saurait se poser de plus hautes exigences, ni s'épanouir plus harmonieusement, plus totalement, stimulé par un pareil aiguillon.

Pour que les quarante-huit *Préludes et Fugues* cessent d'être des abstractions, si éblouissantes soient-elles, pour qu'ils s'incarnent en créatures vivantes, il est tout d'abord nécessaire de pénétrer les mobiles de leur création. I1 devient alors du même coup possible de décrypter le visage énigmatique du Cantor.

Qui était Bach ? En apparence, un petit-bourgeois à l'horizon étriqué, peu lettré peu « artiste » au sens de ses brillants contemporains comme Hændel ou Telemann, économe jusqu'à l'avarice (mais vingt enfants sont

autant de circonstances atténuantes), conservateur, voire rétrograde sur le plan des idées comme de l'esthétique. Gothique, dépassé, anachronisme vivant, diront ses contemporains. Compositeur, exécutant, pédagogue hors pair, la facture instrumentale et la théologie n'ont point de secrets pour lui. Dieu et son art, deux pôles, toujours les mêmes. Et Bach dispose de sa vie d'homme pour les rapprocher sans cesse, avant qu'ils ne se confondent enfin dans l'idéal accomplissement de l'autre Vie. En réalité, il n'est guère d'artiste qui ait eu une vision plus claire, une compréhension plus lucide de sa responsabilité de créateur. Cette responsabilité tisse des liens indissolubles entre l'artiste et l'humanité.

Servir Dieu, c'est servir les hommes, leur donner de la joie, les ouvrir à la connaissance. Dans ses *Cantates* et ses *Passions,* Bach leur éclaire le sens des Ecritures, incarne le Verbe dans la chair de l'émotion qui est musique, musique du triple accomplissement de l'Esprit du Cœur et des Sens réconciliés, s'unissant pour chanter la plénitude assumée de l'homme. Dans *Le Clavecin bien Tempéré* tout comme dans ses autres ouvrages instrumentaux à vocation pédagogique *(Inventions* et *Sinfonies, Clavierabung, Sonates en Trio* pour Orgue, *Art de la Fugue,* etc.), le souci d'instruire son prochain dans la maîtrise artisanale et intellectuelle d'une discipline n'a pas d'autre but que d'exalter encore son élan vers un accomplissement, de stimuler son intelligence, de vaincre en lui la paresse tout ce qui est inerte et stérile et mort. L'éthique d'un Bach s'inscrit ainsi aux antipodes d'une consommation « culinaire » de musique, dont la jouissance passive lui fût certes apparue comme un péché mortel. La musique de Bach est de celles qu'il est indispensable de « comprendre », d'écouter ou de lire (simples palliatifs, c'est la jouer qu'il faudrait) l'intelligence en éveil.

Que cette intelligence soit aussi (et peut-être surtout) celle du cœur, voilà qui va sans dire, et c'est ici que Bach, qu'il l'ait voulu ou non, échappe à la seule condition d'artisan pour accéder à celle d'artiste. La perfection des *Préludes et Fugues* est source d'harmonie et de beauté, mais cette beauté s'incarne dans l'émotion.

Cet homme avait une vie affective dont l'intensité est à la mesure de l'acuité de son esprit et de ses sens. Les quarante-huit *Préludes et Fugues* sont autant de pages d'un journal intime embrassant une gamme infiniment variée de sentiments, d'humeurs et de passions. Chacun d'entre eux nous donne une leçon d'humanité en même temps qu'une leçon d'écriture musicale, et l'on ne saurait décider laquelle, de l'expérience humaine ou de l'expérience artistique, nous vaut un enrichissement plus déterminant. Mais si le rôle de l'exégète peut être ici de faciliter l'accès de l'auditeur à l'œuvre en lui livrant les clés de certaines notions théoriques, en intégrant la musique dans son contexte historique, voire en soulignant les détails structurels de chaque pièce, l'écho de sa réaction affective ne pourra être qu'un apport purement subjectif.

Nous voilà parvenus bien loin du titre du recueil de 1722. C'est à lui cependant qu'il nous faut revenir à présent, car son déchiffrement va nous livrer précisément les clés nécessaires pour aller plus avant. C'est ensuite seulement que nous aborderons l'histoire de l'œuvre, avant d'en explorer enfin les richesses.

Où il est question de tempérament

« Bien tempéré », en allemand « wohltemperiert ». Il ne s'agit évidemment pas de température (les Allemands utilisent pourtant ce terme ici également), mais de tempérament. Un instrument bien tempéré, au sens où l'entend Bach, est un instrument accordé au tempérament égal.

Rappelons que notre échelle sonore est déterminée par la succession des sons harmoniques supérieurs perceptibles à partir d'un son fondamental. Les vibrations de ces sons harmoniques présentent par rapport à celles du son fondamental un rapport mathématique simple et précis (le double, le triple, etc. de vibrations à la seconde). La consonance acoustique d'un intervalle est d'autant plus grande que le rapport numérique des vibrations de ses deux sons est plus petit. Mais ces lois établissant les liens séculaires entre les sons et les nombres, depuis l'époque de leur inventeur Pythagore, ne correspondent pas à une réalité sonore absolument exacte. C'est ainsi que le cycle de douze quintes définissant le total des demi-tons chromatiques devrait équivaloir à sept octaves, alors qu'en fait il les dépasse. Au contraire, la superposition de trois tierces majeures (ut-mi-sol dièze-si dièze) est un peu inférieure à l'octave ut-ut. Conforme aux exigences de l'oreille en matière de justesse tant qu'on s'en tient aux intervalles fondamentaux, ceux que définissent les premiers sons harmoniques (l'octave, la quinte, la tierce), l'accord selon les harmoniques naturels s'en écarte de plus en plus en parvenant aux sons harmoniques plus lointains. En clair, cela signifie qu'un instrument accordé en tenant compte des harmoniques naturels de la gamme d'ut ne sera rigoureusement juste que pour celle-ci, moins déjà pour les tons voisins chargés d'une ou deux altérations chromatiques (dièses ou bémols), tels que sol, ré, fa ou

si bémol majeurs, et de moins en moins au fur et à mesure qu'il s'agira de tonalités fortement diésées ou bémolisées. L'inverse serait vrai si l'on accordait l'instrument à partir, par exemple, de la gamme de fa dièse...

Exprimé en chiffres, l'écart peut être assez considérable. L'intervalle d'un ton étant théoriquement divisé en neuf commas, on élève une note de cinq commas en la diésant, alors qu'on l'abaisse de cinq commas en la bémolisant. En toute logique, un fa dièse est ainsi d'un comma (ou neuvième de ton) plus élevé qu'un sol bémol. Or, sur un piano ou un orgue moderne, une même touche fait entendre ces deux sons théoriquement différents: la différence n'existe plus que sur le papier, résultat du *tempérament égal.*

Sur un instrument accordé selon les harmoniques naturels, seules les tonalités simples (faiblement chargées d'altérations) sont praticables avec une justesse satisfaisante pour l'oreille. Du Moyen-Age au XVIIè siècle, les tentatives se sont succédées pour remédier à cet état de choses. Diverses tentatives de compromis dans l'accord des instruments ont permis peu à peu de niveler les différences trop flagrantes existant entre l'ampleur des intervalles de la gamme chromatique. Il s'agissait encore, certes, de tempérament « inégal », mais les tonalités diésées et bémolisées devenaient plus accessibles en perdant considérablement de leur fausseté pour l'oreille. Les recherches du Vénitien Gioseffe Zarlino à la fin du seizième siècle constituèrent un grand pas en avant: c'est sur elles que s'appuient les expériences d'écriture ultra-chromatique d'un Gesualdo di Venosa, qui présupposent déjà le tempérament égal.

Celui-ci continua à être approché peu à peu durant tout le XVIIè siècle. Vers 1650 Louis Couperin abordait fa dièse mineur, et à la même époque Froberger aurait écrit une *Cauzone* à travers tous les tons majeurs et mineurs, malheureusement perdue. Les *Fantaisies* pour Cordes de Purcell (1680) explorent avec beaucoup d'audace le « total chromatique » grâce à une exceptionnelle mobilité modulante. Avant 1683, Johann Pachelbel écrivit des Suites pour Clavecin dans dix-sept des vingt-quatre tonalités possibles, abordant les tons à quatre dièses ou bémols.

Le premier exposé théorique du tempérament égal est dû à l'organiste Andreas Werckmeister et date de 1691. Il préconise la division de l'octave en douze intervalles *égaux, ou* tempérés, compromis qui prive tous les intervalles (sauf l'octave) de leur pureté « acoustique », réduisant quelque peu l'amplitude de la quinte, accroissant au contraire celle de la tierce. Du même coup, le caractère spécifique de chaque échelle tonale majeure ou mineure, si amoureusement défini par les théoriciens de la psychologie sonore, disparaît sans retour. Sacrifices considérables assurément, mais de peu de prix au regard de l'immense avantage de pouvoir utiliser indifféremment, avec une justesse satisfaisante, toutes les tonalités majeures et mineures et de pouvoir se déplacer librement de l'une à l'autre. Née au début du siècle avec la basse chiffrée, l'harmonie fonctionnelle allait enfin pouvoir prendre possession de la totalité du domaine tonal et déployer toutes ses possibilités, tant structurelles qu'expressives ou colorées. Après un siècle de régence sous tutelle, la jeune science de l'harmonie prenait personnellement le pouvoir, régnant en souveraine sur un domaine tonal défriché et aplani par le bulldozer tempéré. On peut dire que les deux grands siècles de la musique tonale, le XVIIIé et le XIXè, ont pu s'épanouir à partir du moment où le tempérament égal de Werckmeister leur ouvrit la totale liberté de circulation.

Les œuvres ne se firent pas attendre. Le plus important précurseur de l'auteur du *Clavecin bien Tempéré,* Johann-Caspar-Ferdinand Fischer, fit paraître dès 1702 son *Ariodue Musica*, recueil de 20 petits *Préludes et Fugues* abordant 19 tonalités. Seules les plus chargées d'altérations manquaient encore (ré bémol majeur, si bémol mineur, mi bémol mineur, fa dièse majeur et sol dièse mineur). Le dernier pas fut franchi par le compositeur et théoricien de Hambourg Johann Mattheson, qui publia en 1719 un traité de basse continue proposant des exercices dans les vingt-quatre tonalités majeures et mineures. Partisan convaincu du tempérament égal, il n'hésitait pas à affirmer dans sa préface que « dans cent ans, pour autant que le Jugement dernier ne s'y oppose pas, les musiciens traiteront fa dièse majeur et ut dièse mineur avec autant d'aisance que nos organistes de village jouent aujourd'hui en ut majeur".

Si Mattheson conserve ainsi la priorité dans la conquête de toutes les tonalités, c'est à Jean-Sébastien Bach que revient l'honneur de les avoir utilisées le tout premier, non pour proposer des basses d'école, mais pour créer de la musique vivante. Soucieux d'exploiter à fond les possibilités du langage tonal, il ne pouvait être qu'un partisan enthousiaste du tempérament égal. Ainsi le recueil de 1722 prend-il une valeur de manifeste. Il est intéressant de souligner que le second recueil, achevé vingt-deux ans plus tard, ne porte plus le titre de *Clavecin bien Tempéré,* mais se nomme simplement: *24 Préludes et Fugues.* C'est que, dans l'intervalle, le tempérament égal s'était si bien imposé qu'il n'y avait plus à le défendre, tellement il allait de soi.

On n'a pas assez souligné la coïncidence lourde de sens de la publication du *Traité d'Harmonie* de Rameau en cette même année 1722, que 1'on peut vraiment considérer comme celle de la majorité du système tonal, auquel le maître français donnait sa justification théorique à la lumière de la raison et de la science, tout en en

dégageant les principes fondamentaux avec une clarté sans précédent, tandis que l'Allemand lui élevait son premier monument artistique exhaustif.

Où il est question d'instruments

Après « wohltemperiert », nous trouvons le mot « Klavier ». Ce terme très général de « clavier » a été traduit en français par « clavecin », et c'est en effet l'instrument à sautereaux qui est le plus souvent requis de nos jours pour l'exécution des 48 *Préludes et Fugues.* Cependant, le *Premier Livre* est entièrement jouable au Clavicorde, et il est fort possible que Bach, qui affectionnait cet instrument à cause de ses possibilités expressives, lui ait donné la préférence. Par contre le *Second Livre* convient assurément mieux au Clavecin, plusieurs pièces dépassant la tessiture du Clavicorde surtout vers le grave. D'autre part, la seule indication dynamique originale le toute l'œuvre (le *piano* et le *forte* du *Prélude* en sol dièse mineur) s'applique visiblement au Clavecin plutôt qu'au Clavicorde.

Il n'y a aucune raison de retirer leur « Ancien Testament » aux pianistes, et l'œuvre est infiniment moins tributaire des ressources spécifiques de couleur du Clavecin que les compositions de Couperin, de Rameau ou de Scarlatti. Vouloir réserver les *48 Préludes et Fugues* aux seuls clavecinistes relève d'un purisme excessif et appauvrirait le répertoire des pianistes d'un élément essentiel. Mais la priorité doit demeurer malgré tout au Clavecin.

Où il est question de la fugue

Pour démontrer les possibilités du tempérament égal, Bach a donc composé des morceaux pour Clavier dans tous les tons majeurs et mineurs. Pour ces morceaux il a choisi une forme unique, mais sans cesse variée dans le détail, celle du diptyque *Prélude et Fugue.* Avant d'en définir l'équilibre formel, ainsi que les liens entre ses deux volets, un bref rappel de ce qu'est une *Fugue* ne sera pas inutile.

Le terme de *Fuga* date du XIV° siècle, et était alors synonyme de *Caccia* (chasse), désignant un Canon où une voix était poursuivie, « chassée » par l'autre, devant laquelle elle prenait la « fuite ». En 1482 le mot *Fuga* est utilisé pour la première fois en corrélation avec l'imitation d'un sujet à l'octave, à la quarte et à la quinte. Au cours du XVIè siècle, l'écriture fuguée s'organise progressivement, se cristallisant dans le *Ricercar* (en Espagne, *Tiento,* en Angleterre, *Fancy),* véritable ancêtre de la *Fugue* classique. Il lui manque encore, le plus souvent, l'unité thématique, et un *Ricercar* se compose généralement de plusieurs expositions fuguées successives sur des sujets différents, séparées par des interludes d'écriture libre ou même homophone. Au XVIIè siècle, le terme de *Fugue* s'impose au moment même où la forme classique est atteinte. Lorsque Bach utilise exceptionnellement le terme de *Ricercar* (dans *l'Offrande Musicale* par exemple), c'est pour désigner une fugue particulièrement élaborée et savante.

La *Fugue* est donc une composition polyphonique basée sur un sujet, dont le caractère est évidemment déterminant. Sa loi suprême est l'unité, s'opposant au dualisme de la forme-sonate classique. La dynamique dramatique de cette dernière lui fait donc défaut, autant que sa forme « fermée ».

Une Fugue exige au minimum deux voix; chez Bach, elle en mobilise généralement trois ou quatre, les *Fugues* à cinq ou six voix constituant des exceptions particulièrement élaborées.

L'une des voix commence seule, exposant le sujet dans la tonalité principale. Une seconde voix entre ensuite avec le sujet à la dominante (une quinte au-dessus de la tonique). Cette « réponse » peut être absolument littérale, ou au contraire modifier certains intervalles pour s'adapter à la tonalité principale. Dans le premier cas on parle de fugue réelle, dans le second (de loin le plus fréquent chez Bach) de fugue tonale. Pendant l'exposition du sujet par la seconde voix la première fait entendre un contresujet, qui peut demeurer lié au sujet à chacune de ses apparitions, ou au contraire changer chaque fois. Si la Fugue est à trois voix, la troisième voix expose le sujet à nouveau à la tonique, s'il y a une quatrième voix, elle fait entendre le sujet à la dominante et ainsi de suite jusqu'à ce que toutes les voix soient entrées. Cette première partie de la Fugue s'appelle l'Exposition.

Le milieu de la Fugue fait alterner des interludes libres, ou divertissements, élaborant une ou des parties du sujet, et pouvant s'écarter parfois de l'écriture strictement polyphonique, et de nouvelles expositions variées, dans des tonalités différentes, dites contre-expositions. Le nombre et l'étendue de ces parties sont variables, et

dépendent autant de l'inspiration du compositeur que des possibilités de son sujet. Pour soutenir l'intérêt, voire pour accroître la tension, il dispose de divers procédés d'écriture. Il peut doubler les valeurs rythmiques de son sujet *(augmentation) ou* au contraire les diminuer de moitié *(diminution),* il peut renverser son sujet *(renversement ou forme au miroir),* un intervalle ascendant étant remplacé par le même descendant et vice-versa, il peut (cas beaucoup plus rare) présenter son sujet en commençant par la dernière note et en remontant jusqu'à la première *(récurrence ou forme à l'écrevisse),* ou même combiner ces deux formes (renversement de la récurrence, équivalant d'ailleurs à la récurrence du renversement). Il peut aussi combiner entre elles diverses de ces formes. Mais l'un des moyens les plus sûrs d'accroître la tension d'une Fugue demeure la *strette,* qui est une exposition au cours de laquelle chaque voix introduit le sujet *avant* que la précédente ne l'ait achevé *(stretto* signifie « serré »). Vers la fin, il n'est pas rare que la voix la plus grave se fixe sur un point d'orgue faisant entendre la dominante ou la tonique *(pédale),* ce qui peut prêter à la péroraison beaucoup de force et de grandeur. Le cas est évidemment beaucoup plus fréquent à l'orgue qu'au clavecin, qui ne peut prolonger le son.

Il existe des *doubles-fugues,* basées non plus sur un mais sur deux sujets. Ceux-ci peuvent être exposés simultanément, de sorte que la Fugue commence alors à deux voix, mais le plus souvent ils font l'objet d'expositions, voire de divertissements séparés, ne se réunissant que pour la conclusion, qui fait alors office de synthèse. On trouve aussi des *triples,* voire des *quadruples-fugues.*

Un bon sujet de fugue doit répondre à un certain nombre de critères. Il sera de préférence de structure unitaire, et ne comprendra donc pas un antécédent et un conséquent, comme nombre de thèmes de forme-sonate classique. Il n'excédera pas l'ambitus d'une octave (mais Bach transgresse parfois cette règle, datant de l'époque où la Fugue était souvent une pièce vocale), et évitera toute autre modulation que vers la dominante. Il débutera de préférence par la tonique ou le cinquième degré, et Bach ne fera que peu d'exceptions à ce principe, destiné à affirmer d'emblée la tonalité du morceau.

Les *Fugues* du *Clavecin bien Tempéré* ne correspondent pratiquement jamais au schéma théorique de la Fugue d'école, et se distinguent au contraire par une liberté et une variété prodigieuses , tant dans la forme et l'écriture que dans l'expression. Cependant, les quelques notions élémentaires exposées ci-dessus seront toujours utiles pour suivre le déroulement de ces morceaux.

Préludes et Fugues

Le diptyque *Prélude et Fugue* nous est devenu si familier, grâce au *Clavecin bien Tempéré* d'une part, aux nombreux *Préludes et Fugues* pour Orgue d'autre part, que nous en oublions le fait qu'il a été assez peu utilisé avant Bach et en dehors de lui.

Certes, le *Prélude* en tant que forme séparée, remonte au XVIè siècle au moins, ce fut même l'une des toutes premières formes de musique spécifiquement instrumentale. *L'lutonazione* était une très brève page d'allure librement improvisée, destinée à donner aux chanteurs le ton du morceau qui allait suivre (d'où son nom), mais aussi à « mettre en doigts » un instrumentiste avant l'exécution d'une pièce plus importante. Lorsque cette dernière se trouvait être un *Ricercar,* il y avait un équilibre formel annonçant de très loin celui du futur *Prélude et Fugue,* mais les deux pièces ne sont que très rarement associées avant la fin du XVIIè siècle et leur succession ne constitue en aucun cas un genre fixé.

Durant le XVII' siècle, le *Prélude* évolua dans deux directions différentes: d'une part, une forme librement improvisée, dont souvent les valeurs rythmiques mêmes n'étaient pas indiquées: ce *Prélude «* non mesuré », emprunté par les clavecinistes aux luthistes, fleurit surtout en France, où Rameau l'utilise encore en 1706 pour ouvrir son *Premier Livre de Clavecin;* d'autre part, une écriture plus organisée, axée sur la virtuosité et sur une rythmique continue, voire obstinée: c'est la *Toccata,* surtout cultivée en Italie.

Les maîtres organistes d'Allemagne du Nord, dominés par la grande figure de Buxtehude, créèrent une forme synthétique et polymorphe, que l'on désigne à tort comme *Prélude et Fugue,* alors qu'il vaudrait mieux utiliser le terme de *Toccata d'Orgue nord-allemande.* Cette forme fait alterner un, deux ou trois épisodes fugués souvent basés sur différents aspects rythmiques d'un même sujet, et autant d'épisodes d'écriture libre, virtuose et homophone, méritant le terme de *Toccata,* le tout s'enchaînant d'un seul tenant. On voit qu'il y a fort loin de cette forme au diptyque *Prélude et Fugue,* fait de deux morceaux distincts et séparés, tel qu'on le trouve chez Bach.

Celui-ci n'eut guère pour prédécesseurs dans ce domaine que Pachelbel (quelques rares pièces) et le J.-K.-F. Fischer de *l'Ariodue Musica,* déjà cité. Ses émules et successeurs furent tout aussi peu nombreux, Bach ayant virtuellement épuisé les possibilités du genre.

Nous reviendrons plus bas sur la nature et la structure des *Préludes.* Qu'il nous suffise de dire ici que la mission du *Prélude* est généralement d'introduire la *Fugue,* à laquelle il sert de préparation musicale et spirituelle. Il est pourtant rare qu'il existe des rapports thématiques entre l'un et l'autre, et nous trouverons aussi quelques cas où *Prélude* et *Fugue,* composés à des époques différentes, ne s'accordent guère. mais ils constituent l'exception.

Genèse et références

Le *Premier Livre* fut achevé en 1722, un an avant que Bach ne quittât Coethen pour Leipzig. Bien qu'il soit le fruit d'une conception unitaire et qu'il présente une homogénéité plus grande que le *Second Livre,* les pièces qui le composent ne datent pas toutes de la même époque. C'est ainsi que onze des *Préludes* (les douze premiers, d'Ut majeur à Fa majeur à l'exception de celui en Mi bémol majeur) figurent déjà dans le *Klavierbachlein* (Petit Livre de Clavecin) rédigé par Bach à l'intention de son fils aîné Wilhelm-Friedemann en 1720. La pièce manquante en Mi bémol majeur est certainement plus ancienne encore, et ses origines remontent probablement à Weimar. Quant aux *Fugues,* celle en la mineur, très différentes de toutes les autres, est également une page de jeunesse. Parmi les morceaux dont l'antériorité, sans être aussi certaine, est plausible, on citera encore le *Prélude et Fugue* en Si bémol majeur, ainsi que les *Fugues* en Fa majeur et en sol mineur. Ajoutons que nous possédons de divers morceaux des versions primitives moins élaborées, auxquelles il sera fait brièvement allusion au cours des analyses.

Bach n'a pas fait imprimer son œuvre, qui s'est répandue sous forme de copies manuscrites, ainsi qu'il était d'usage à l'époque. Nous ne possédons plus son manuscrit original de 1722, mais bien une copie de sa main rédigée en 1732, et qui présente peut-être des variantes par rapport à celui-ci: nous ne le saurons jamais.

Quels sont les mobiles qui ont poussé Bach à composer un second recueil de *Préludes et Fugues* à la fin de sa vie ? D'une part, il s'agissait d'utiliser des pièces déjà existantes à l'époque du *Premier Livre,* et qui n'avaient pu y trouver place. D'autre part, Bach a eu durant ses dernières années le souci de tirer la synthèse de ses activités créatrices dans les domaines les plus importants. La rédaction définitive des *Passions,* de la *Messe en si mineur,* du recueil des *Chorals de Leipzig* pour orgue, répond à un semblable mobile. Ainsi, le *Second Livre* du *Clavecin bien Tempéré* présente un aspect plus hétérogène que le premier. Parmi les *Préludes* remontant sans doute à l'époque du *Premier Livre,* on trouve Ut majeur, Ut dièse majeur, ré mineur, et peut-être aussi ut mineur, Mi majeur et La majeur. Pour les *Fugues,* il s'agit d'Ut majeur, Ut dièse majeur, ut dièse mineur, Mi bémol majeur, Sol majeur, La bémol majeur (première moitié) et peut-être également ut mineur, Mi majeur et La majeur. Enfin, trois des diptyques (Ut dièse majeur, ré dièse mineur, sol dièse mineur) semblent avoir été transposés par Bach d'un demi-ton vers le haut, afin de compléter le cycle des tonalités.

Pendant longtemps, toute source autographe complète de ce *Second Livre* a fait défaut, et l'on ne disposait, en dehors de l'autographe de quelques-unes des pièces, que de copies manuscrites de seconde main, notamment de celles d'Altnikol, élève et gendre du Cantor. C'est au début du XXè siècle qu'un autographe presque complet (il ne manque que les *Préludes et Fugues* en ut dièse mineur et en Ré majeur) a été retrouvé. Il semble antérieur aux copies dont on disposait jusqu'alors, et qui font état de remaniements parfois importants.

Le Clavecin bien Tempéré contribua à la gloire de son auteur plus que tout autre ouvrage, et ce dès le XVIIIè siècle. Mattheson avait publiquement demandé à Bach d'en assurer une édition imprimée, mais le Cantor dut reculer devant la dépense considérable de la gravure, et la diffusion continua à se faire par copies manuscrites. C'est ainsi que Mozart en prit connaissance dans la bibliothèque du Baron van Swieten, et l'on sait l'impact décisif de cette découverte sur son évolution créatrice. On sait également qu'il transcrivit pour cordes (Quatuor ou Trio suivant le cas) plusieurs des *Fugues.*

Bien que l'éditeur Rellstab, de Berlin, ait annoncé dès 1792 une édition du *Premier Livre,* lancée par souscription, son projet ne put se réaliser. Mais en 1800 trois éditions complètes des 48 *Préludes et Fugues* voyaient le jour simultanément: celle de Simrock à Bonn, celle de Hoffmeister et Kuhnel à Vienne et Leipzig (le futur « Bureau de Musique » de C.-F. Peters) et celle de Nageli à Zurich. Paris suivit en 1809, Londres en 1811, et les éditions se succédèrent dès lors rapidement. Ainsi le *Clavecin bien Tempéré* fut la première

grande œuvre de Bach à bénéficier d'une diffusion universelle, à une époque où son nom n'était encore connu que des professionnels de la musique, près de trente ans avant que l'exécution de la *Passion selon Saint-Matthieu sous* la direction de Mendelssohn ne donnât le signal décisif de sa résurrection.

Considérations generales

A. LES PRELUDES

Les *Préludes du Premier Livre* peuvent être classés en plusieurs catégories, représentant autant de types de forme et d'écriture. Les plus simples (Ut majeur, ut mineur, Ré majeur, ré mineur, mi mineur) sont basés sur des suites d'harmonies arpégées sans personnalité thématique définie, et dérivent directement de l'ancienne *Intonazione*. Certaines pages plus tardives (Fa dièse majeur, Sol majeur, Si bémol majeur) se rattachent au même type, mais sous une forme plus évoluée, plus élaborée.
Une seconde catégorie groupe les pièces écrites en forme *d'lnventions*, et proches des recueils *d'lnventions* (à deux voix) et de *Sinfonies* (à trois voix) que Bach mettait au point à la même époque, dans de semblables buts pédagogiques. Citons parmi les pièces à deux voix les *Préludes* en Ut dièse majeur, Fa majeur, fa dièse mineur et la mineur, parmi celles à trois voix les *Préludes* en Mi majeur, sol dièse mineur, La majeur et Si majeur.
Quelques morceaux en mineur (ut dièse mineur, mi bémol mineur, fa mineur, sol mineur) revêtent l'aspect d'un *Aria* fort expressif, équivalent instrumental de certaines des plus belles pages lyriques des *Cantates*. Les *Préludes* en La bémol majeur et en si bémol mineur peuvent également être rattachés à ce type.
Restent deux cas particuliers, dont le *Prélude* en si mineur, seul exemple de forme binaire à reprises au sein de ce *Premier Livre*, se présente comme un *Trio* pour deux dessus mélodiques et basse, à la manière d'un morceau de *Sonate en Trio*, tandis que le *Prélude* en Mi bémol majeur, d'écriture archaïque, dut être à l'origine une pièce autonome, se suffisant à elle-même, puisqu'englobant un bref préambule homophone suivi d'un double *fugato* très élaboré.

B. LES FUGUES.

Le Premier Livre compte onze *Fugues* à trois voix, dix à quatre voix, une à deux voix seulement (mi mineur) et deux à cinq voix (ut dièse mineur, si bémol mineur). On peut remarquer que les *Fugues* à trois voix reposent le plus souvent sur des sujets de type spécifiquement instrumental, avec des figurations rapides et de straits de doubles-croches tandis que celles à quatre voix travaillent généralement des sujets plus dépouillés, proches de l'écriture vocale (*Fugues-Motets*).
La *Fugue* en la mineur se distingue radicalement de toutes les autres, auxquelles elle est certainement antérieure. Il est probable que Bach eût intégré dans son *Premier Livre* en lieu et place de l'actuel diptyque en la mineur l'admirable *Fantaisie et Fugue BWV 904* si elle avait déjà existé en 1722. Mais elle est visiblement postérieure de quelques années.
Le *Premier Livre* ne comporte point de *double-fugue*, et seulement une *triple-fugue* (ut dièse mineur), qui est d'ailleurs l'un des sommets du recueil.
Cinq des sujets modulent à la dominante (Mi bémol majeur, mi mineur, sol dièse mineur, La majeur, si mineur), les autres ne quittent pas le ton principal. Quant à leur ambitus, il ne dépasse pas moins de huit fois l'octave préconisée par les règles, et trois des sujets (Ut dièze majeur, Si bémol majeur, si mineur) embrassent même la dixième. Par contre, le sujet principal de la *triple-fugue* en ut dièze mineur est contenu dans les limites d'une quarte diminuée.
Hermann Keller, l'un des plus éminents spécialistes de l'œuvre instrumentale de Bach, distingue deux types de *Fugues*, selon que l'écriture en est serrée et " stricte " ou au contraire plus libre, faisant place à des interludes non fugués ou même homophones, et s'écartant parfois du sujet. Dans le *Premier Livre*, il relève douze *Fugues* du premier type (Ut majeur, ut dièse mineur, ré mineur, ré dièse mineur mi mineur, Fa majeur, fa dièse mineur, Sol majeur, sol mineur, La majeur, là mineur, si bémol mineur), les douze autres se rapprochant du second.
Au cours de nos esquisses analytiques il sera question de " type A " (serré) et de " type B " (libre). Le tableau complet des sujets des 48 *Fugues* (y compris les sujets supplémentaires des *doubles* et *triples-fugues*) permettra d'en mieux suivre le déroulement, et aussi d'admirer la variété, la richesse, la plasticité et la beauté linéaire incomparables de l'invention mélodique de Bach.

Ce *Premier Livre* ne contient aucune page faible, mais s'il fallait désigner ses cimes les plus hautes, le choix devrait tomber sur les *Préludes* et *Fugues* en ut dièse mineur, mi bémol (ré dièse) mineur, fa mineur, si bémol mineur et si mineur.

LE PREMIER LIVRE

1 UT MAJEUR
Le célèbre *Prélude* constitue un portique introduisant harmonieusement le cycle tout entier. Sa simplicité limpide, son parfait équilibre, sont le fruit de trois remaniements successifs. Le tissu arachnéen de ses arpèges inlassables et fluides dissimule en sa trame la plus solide des polyphonies à cinq voix, dont se dégagent les contours délicats d'un *cantus firmus* mélodique. Gounod en a profané le mystère dans son trop fameux *Ave Maria.*
La *Fugue* à quatre voix (type A) est l'une des plus magistrales du recueil, qu'elle ouvre ainsi dignement. Par son sujet, par sa clarté robuste, par la sérénité et la force de son expression, elle se rapproche de la *Fugue* pour Orgue dans le même ton BWV 545. Mais Bach montre d'emblée son indépendance vis-à-vis des règles de l'école en faisant entrer ses quatre voix dans l'ordre " hétérodoxe " tonique-dominante-dominante-tonique. Ne quittant guère le sujet, réduisant au minimum les divertissements, cette *Fugue* abonde en *strettes* particulièrement savantes et se termine sur une grande pédale de tonique qui semble souligner encore la vigueur de son affirmation.

2 UT MINEUR
Le *Prélude,* reposant sur des figurations obstinées de doubles-croches, revêt l'aspect d'une *Toccata* impétueuse et emportée, culminant en un *Presto orageux,* suivi de deux mesures *Adagio* dans l'esprit d'un récitatif-cadence, et conduisant à la résolution des dernières mesures *Allegro.* Les trois indications de tempo de cette dernière partie (qui ne figurait pas encore dans la première rédaction du morceau, contenue dans le *Klavierbüchlein* de W.-Fr. Bach) sont de Bach lui-même. La *Fugue* à trois voix (type B) doit sa popularité à la beauté plastique de son sujet, l'un des plus mémorables de Bach, avec son insistance triple sur le motif initial do-si-do exprimant une résolution non dénuée de tourment. L'écriture en est fort libre, et après la première exposition, le sujet n'est plus systématiquement élaboré, mais seulement confronté, en tout ou en partie, aux deux contre-sujets. Il reparaît majestueusement pour conclure, à la basse, puis à la voix supérieure. et s'éclaire à sa dernière note d'une tierce majeure (picarde).

3 UT DIEZE MAJEUR
Abordant, pour la première fois dans l'histoire de la musique, cette tonalité périlleuse, Bach lui a prêté un caractère d'agilité lumineuse et impondérable, d'un éclat solaire. Le *Prélude,* invention à deux voix d'une contagieuse allégresse, annonce déjà Scarlatti. La *Fugue* à trois voix (de type B) semble vouloir en surpasser encore la virtuosité: c'est sans doute la plus difficile de ce *Premier Livre* quant à l'exécution. Le sujet, dont la joyeuse exubérance requiert l'ambitus d'une dixième pour se déployer, s'apparente organiquement aux premières mesures du *Prélude* par le choix de ses intervalles. D'ailleurs, les deux volets du diptyque atteignent ici à une idéale unité d'inspiration. La science contrapuntique, moins apparente qu'ailleurs, est subordonnée à celle de l'écriture instrumentale, mais à l'issue du long et libre développement central (où la polyphonie se réduit parfois à deux voix), la dernière exposition, faisant l'effet d'une reprise de sonate, assure à l'ensemble une forme harmonieusement cohérente.

4 UT DIÈZE MINEUR
Premier grand sommet de ce *Premier Livre,* ce diptyque est l'une des expressions les plus hautes du Bach mystique chantre de la Passion du Christ, et unit d'une manière géniale l'archaïsme sacral de la vieille polyphonie vocale et l'ardeur expressive d'une harmonie déjà audacieusement romantique. La gravité recueillie du *Prélude* en forme d'Aria (à 6/4) prépare admirablement la triple-Fugue à cinq voix, l'une des architectures les plus savantes et les plus bouleversantes d'expression que nous ayons de Bach. Le sujet principal, exposé exceptionnellement par la basse, possède le profil graphique d'une croix couchée, et l'on sait que depuis Josquin des Prez ce genre de symbolisme était fréquent chez les musiciens. L'immense exposition de trente-cinq mesures, en deux parties, ne s'écartant guère du sujet, conclut en Mi majeur, ton relatif. Apparaît alors le deuxième sujet (mesure 35), douce arabesque s'élevant vers la lumière à la manière d'un *Christe Eleison,* puis le troisième (mesure 49), d'une volonté ascensionnelle plus énergique. Tout le milieu de cet édifice colossal est consacré à l'élaboration simultanée de ces trois sujets (à trois et à quatre voix). A la

mesure 73 le premier sujet rentre puissamment à la basse, à la manière d'un pédalier d'orgue. Toute cette *Fugue* du reste, par son écriture serrée et son caractère " vocal ", s'éloigne de l'esprit du clavecin pour se rapprocher de celui de l'instrument à tuyaux. Pour finir (à partir de la mesure 94), le consolant second sujet disparaît et les deux autres demeurent seuls en présence, s'opposant et se superposant en d'âpres strettes. Les dissonances les plus amères s'accumulent sur une pédale de dominante avant qu'une puissante cadence plagale avec tierce picarde ne couronne l'édifice d'un geste large. De toutes les interprétations que l'on a données de cette *Fugue* grandiose, la plus plausible est celle d'un chemin de croix, menant à travers les mille et une épreuves de notre vallée de larmes *per aspera ad astra.* Quête du Salut qui est le grand *leilmotiv* du Bach sacré, dont voici un témoignage capital.

5 RÉ MAJEUR

Dans l'œuvre instrumental de Bach, Ré majeur est le plus souvent synonyme de joie de vivre pleinement tellurique, et aussi de virtuosité et d'éclat. Il n'en va point autrement ici, et le *Prélude* déploie l'éclat de son mouvement perpétuel de doubles-croches de la main droite sur le tic-tac en croches piquées de la gauche. Ici encore, le premier jet couvrait à peine la moitié de la pièce actuelle, et ne comprenait point la conclusion, grand trait de triples-croches que deux accords altérés séparent du Ré majeur final. La *Fugue* à quatre voix (de type B) présente tout d'abord à la basse son sujet au rythme pointé d'Ouverture à la Française, d'une pompe toute hændélienne dont le caractère de majesté martiale et un peu massive détermine celui de là *Fugue* elle-même, l'une des moins " savantes ", mais l'une des plus colorées du Cantor, avec ses effets sonores presque symphoniques.

6 RÉ MINEUR

Le *Prélude,* qui annonce quelque peu Scarlatti, est de nouveau de ceux qui reposent sur des figurations arpégées obstinées de la main droite (ici en triolets de doubles-croches). La seconde moitié du morceau, encore absente du premier jet, élève la tension expressive au moyen d'harmonies altérées (successions de quintes diminuées) proches de Chopin et de Liszt. La *Fugue* à trois voix (de type A) ne s'écarte guère du sujet, dont le profil âpre et heurté détermine son caractère. Il apparaît aussi bien sous sa forme droite que renversée, et les deux se combinent fréquemment au cours de *strettes* particulièrement savantes. Du point de vue formel, cette *Fugue* se divise curieusement en deux moitiés égales.

7 MI BEMOL MAJEUR

Nous avons défini déjà la position particulière du *Prélude,* notoirement antérieur aux autres et beaucoup plus développé. Il se suffit du reste à lui-même, et se présente comme un bref *Preambulum* libre de neuf mesures, dans la manière des organistes d'Allemagne du Nord, introduisant une double-fugue, ou plutôt un double *fugato* à quatre voix, d'une écriture compacte, élaborant séparément, puis ensemble, un sujet en valeurs longues (blanches et noires) et un autre en doubles-croches. Contrastant avec l'allure archaïque et massive du *Prélude,* la *Fugue* à trois voix (de type B), d'allure gracieuse et enjouée, presque mozartienne, élabore en une écriture aérée et sans problèmes un sujet curieusement " axé " sur la dominante, de sorte que sa seconde entrée (réponse) fixe seule le ton principal. Cette *Fugue* s'accorde mieux avec le *Prélude* en mi bémol du *Second Livre,* et comme l'inverse est tout aussi vrai, Busoni proposait de procéder à ce double échange: L'idée mérite considération!

8 MI BEMOL MINEUR

On a loué à l'envi la poésie nocturne et romantique de l'admirable *Prélude,* méditation religieuse des plus émouvantes adoptant le cadre d'un *Aria* bipartite avec coda, qui fait dialoguer deux voix sur un accompagnement arpégé évoquant la harpe: c'est certainement l'une des pages les plus " vocales " que l'on puisse rencontrer dans le *Clavecin bien Tempéré.* Son caractère expressif prépare admirablement la sublime *Fugue* à trois voix (de type A), l'une des plus " serrées " d'écriture et l'une des plus profondément mystiques. Nulle part Bach dans ce *Premier Livre,* n'est plus proche des ultimes méditations de *l'Art de la Fugue!* L'autographe est noté non point en mi bémol, mais en ré dièse mineur, et il est probable que le morceau était primitivement en ré mineur. Il n'a donc point été conçu en même temps que le *Prélude* avec lequel il constitue un tout si parfait. Wagner mettait cette *Fugue* au-dessus de toutes les autres, et l'on est tenté de lui donner raison. Le sujet est l'un des plus beaux, des plus plastiques et des plus expressifs de Bach, et tous les artifices d'écriture sont mis à contribution pour en exalter le noble profil. Après sa première exposition, le sujet est traité en *stretto,* puis sous sa forme renversée. Après la combinaison des formes droite et renversée sous forme

de *strette,* Bach couronne l'édifice par l'apparition majestueuse du sujet en augmentation, d'abord à la basse, puis aux voix supérieures, sommet de lumière éblouissante auquel succède cependant une conclusion assombrie, retour sur terre à l'issue d'une vision céleste.

9 MI MAJEUR

Le *Prélude,* prévu pendant un temps pour ouvrir la *Sixième Suite française,* est une invention à trois voix de forme ternaire ABA, dans le caractère d'une pastorale idyllique et lumineuse. La *Fugue* à trois voix (de type B), d'une animation joyeuse et pleine d'éclat, frappe par l'attaque capricieuse de son sujet, dont la longueur fait qu'il est le plus souvent exposé en *strette* (ainsi dès le début). C'est un morceau d'un caractère direct et sans problèmes.

10 MI MINEUR

Le *Prélude,* très considérablement remanié par rapport à sa première version, se compose à présent de deux parties contrastantes. Mais le caractère inquiet et agité de la première nous prépare à la brusque explosion de colère de la seconde, *Presto* en doubles-croches d'une surprenante impétuosité. La *Fugue* (de type A) est la seule à deux voix de tout le *Clavecin bien Tempéré,* la seule également dont la réponse soit *réelle* et non *tonale,* de sorte qu'après la première entrée du sujet, qui module à la dominante, on ne revient pas à la tonique. Elle conserve, et même accentue l'emportement du *Prélude,* et le sujet, aux doubles-croches obstinées, se signale par son chromatisme. La forme du morceau est fort curieuse: il se compose de deux parties égales, dont chacune se termine par un passage à l'unisson (L'effet rarissime dans une Fugue, n'est pas des plus heureux !), et auxquelles succède encore une brève *coda-strette.*

11 FA MAJEUR

Le bref *Prélude,* invention à deux voix au débit rapide et impétueux, passe comme l'éclair dans la tension de ses modulations et de ses tenues trillées. Il introduit une *Fugue* à trois voix (de type A), à l'allure d'un paisible *Passepied,* qui est l'une des plus simples et des plus transparentes du recueil.

12 FA MINEUR

Pour Bach comme pour la plupart des compositeurs, fa mineur est le ton de la confidence élégiaque suprêmement personnelle et subjective, où l'expression l'emportera toujours sur l'intellect. Il n'en va pas autrement dans les deux Livres du *Clavecin bien Tempéré.* Le *Prélude* est un *Aria* à quatre voix dont le caractère douloureux s'exalte encore au cours de ses dernières mesures, préparant l'atmosphère tragique de la *Fugue* à quatre voix (de type B), dont le sujet intensément chromatique définit déjà l'expression pathétique. Il s'adjoint deux contre-sujets, l'un énergiquement ascendant, l'autre plus conciliant, qui domineront la suite des développements au point de l'éclipser. La vaste construction de cette *Fugue* fait alterner non moins de sept interludes diatoniques et clairs avec l'élaboration du matériau thématique, mais le conflit intérieur ne sera pas résolu, et la tierce picarde conclusive semble plutôt en trancher le nœud gordien. Cette page admirable clôt dignement la première moitié du recueil.

13 FA DIESE MAJEUR

Cette tonalité exceptionnelle a inspiré à Bach une musique pastorale et gracieuse dont l'intimité souriante et idyllique annonce l'atmosphère de la *Sonate* de Beethoven dans le même ton (Opus 78). Le *Prélude* plane dans l'air ensoleillé petite merveille de légèreté et de transparence. La *Fugue* à trois voix (de type B) se déroule joyeuse et claire sur un sautillant évoquant une Gavotte, et rien ne vient troubler sa sérénité bucolique.

14 FA DIEZE MINEUR

Le *Prélude,* invention à deux voix dont l'écriture est proche de celle d'une fugue, exprime une mélancolie un peu rude qui ne va pas sans une certaine sécheresse. Il introduit une *Fugue* à quatre voix (de type A) d'une infinie tristesse, basée sur un sujet dont le caractère étrange est dû à une structure agogique très spéciale, avec ses tenues de plus en plus courtes séparées par des croches de plus en plus nombreuses. Il s'adjoint un contre-sujet dont les soupirs douloureux nous sont bien familiers dans le contexte des *Cantates* et des *Passions.* L'écriture de la *Fugue* est à trois voix seulement la plupart du temps, et la seconde de ses deux parties combine les formes droite et renversée du sujet. Dans l'épilogue, c'est le contre-sujet endeuillé qui conserve le dernier mot.

15 SOL MAJEUR

Le bref *Prélude,* en forme d'invention à deux voix, fait retentir la joie effervescente et carillonnante de ses triolets de doubles-croches dans la lumière d'un matin de Pâques. Il introduit une *Fugue* à trois voix (de type A) très développée et exubérante, dont le sujet fort long embrasse l'ambitus d'une neuvième. Il apparaît très souvent sous sa forme renversée mais en dehors de ces renversements le morceau renonce aux artifices trop poussés de l'écriture, comme si rien ne devait en entraver l'allégresse communicative, s'élevant pour finir jusqu'à l'éclat majestueux.

16 SOL MINEUR

Jugé souvent comme étant l'un des plus faibles du *Premier Livre,* ce diptyque ne mérite point un tel excès de sévérité. Bach a prêté ici à la tonalité de sol mineur (utilisée de manière si bouleversante et personnelle, tant par Purcell que par Mozart) un caractère archaïque, sombre et austère, qui ressort d'emblée du *Prélude,* sorte *d'Aria* dont l'écriture à trois voix évoque davantage l'orgue que le clavecin. Malgré sa sévérité, il atteint à une réelle beauté musicale et expressive. Quant à la *Fugue* à quatre voix (de type A), son sujet a encouru le reproche d'être trop nettement divisé en deux moitiés, mais la première d'entre elles, avec sa septième diminuée descendante en deux sauts , l 'apparente à une illustre famille dont il sera encore plusieurs fois question plus loin. Il fait l'objet d'une élaboration extrêmement serrée, qui accuse son caractère abrupt et volontaire, et qui culmine en une magistrale triple-strette précédant les dernières mesures, dont la plénitude sonore est due à la présence (purement harmonique) d'agrégats de cinq sons.

17 LA BEMOL MAJEUR

D'une ampleur sereine, le *Prélude,* d'un type proche de *l'Aria,* pourrait passer pour une introduction orchestrale de Cantate, voire pour un mouvement de Concerto. Sa solennité tranquille prépare le climat de la *Fugue* à quatre voix (de type B), où elle s'amplifie en une majesté qui a valu au morceau dans les pays de langue allemande le surnom de " Kathedralfuge ". Son sujet lapidaire évoque le son de cloches, et le diptyque de même tonalité du *Second Livre* approfondira encore cette veine sacrée " pré-parsifalesque ". La présence d'un contre-sujet en doubles-croches, souple et mélodique, qui nourrit également les divertissements, assure à cette *Fugue* un déroulement animé et une progression sans défaillance jusqu'à la péroraison d'une souveraine grandeur.

18 SOL DIESE MINEUR

Une invention à trois voix de style sévère, d'une expression concentrée, austère et douloureuse, fait office de *Prélude* à une *Fugue* à quatre voix, de type B. dans laquelle les interludes homophones prennent une telle importance qu'on en oublie qu'il s'agit bien d'une fugue ! Le sujet, modulant à la dominante, se termine d'ailleurs par une formule cadentielle qui appelle instinctivement l'harmonisation en accords, et qui parcourt tout le morceau comme une sorte de refrain, d'obsession inéluctable, d'expression singulière, d'une mélancolie résignée.

19 LA MAJEUR

Le *Prélude,* l'un des plus rigoureux d'écriture de ce *Premier Livre,* est une invention à trois voix sur trois sujets différents qui se combinent et se superposent de diverses manières. Certains exégètes ont même interprété cette pièce d'une sérénité un peu hautaine comme une fughette avec deux contre-sujets obligés. La *Fugue* à trois voix (de type A) qui lui succède frappe par l'allure capricieuse de son sujet, dont la première note est séparée des suivantes par un surprenant silence. Il est directement exposé sous forme de *strette* et se compose principalement d'intervalles de quarte. Ce sont ces quartes, utilisées jusqu'à l'obsession avec une profusion sans exemple avant Hindemith, ainsi que la prédilection de Bach pour le registre aigu et la présence d'un contre-sujet en doubles-croches volubiles qui déterminent le caractère très particulier de cette *Fugue, où* Bach prend d'ailleurs de grandes libertés par rapport aux règles d'école: elle possède un éclat un peu glacé, un scintillement hivernal un peu nu, qui lui assurent une place à part au sein du recueil.

20 LA MINEUR

Le bref *Prélude* en forme d'invention pourra sembler trop loger pour introduire la massive *Fugue* à quatre voix (de type A) avec laquelle il ne s'accorde guère. Nous avons déjà souligné le caractère archaïque de cette Fugue, qui est certainement une page de la jeunesse de Bach, sans doute destinée

primitivement à l'orgue, ainsi qu'en témoigne encore la pédale de tonique de la fin, qui exige un pédalier. C'est une page de dimensions très considérables, à la mesure de son vaste et imposant sujet, formé d'un antécédent se terminant par le fatidique saut descendant de septième diminuée et d'un conséquent séquentiel affirmant vigoureusement la tonique. La maîtrise de l'écriture est impressionnante (renversements, strettes, pédales), comme si le jeune musicien avait voulu nous donner un " chef-d'œuvre " au vieux sens artisanal du terme. On ne s'écarte que fort peu du sujet, mais celui-ci est fréquemment présenté et développé sous sa forme renversée. Cette page, d'une expression énergique et puissante en dépit d'une certaine lourdeur, culmine en un éclatant " plein jeu " d'orgue affirmant enfin la tierce majeure.

21 SI BÉMOL MAJEUR

Contrastant du tout au tout avec la pesante *Fugue* que nous venons d'entendre, le *Prélude* nous présente une preste petite *Toccata* à la Couperin, dont le déroulement est interrompu à trois reprises par de grands accords pointés martelés. La dernière mesure s'évanouit spirituellement dans les airs. Ce morceau introduit à merveille la *Fugue* à trois voix (de type B), pièce gaie et dansante à la manière d'une *Courante,* certes la *Fugue* la plus joyeuse du *Clavecin bien Tempéré,* dont le sujet, très long et couvrant l'ambitus d'une dixième, définit d'emblée le caractère brillant et exubérant. Mais que l'on ne s'y trompe pas: ce tourbillon d'allégresse dissimule beaucoup de science, et le sujet s'adjoint deux contre-sujets consanguins.

22 SI BEMOL MINEUR

Bref mais parfait: c'est ainsi qu'il faut définir le *Prélude,* poignante procession funéraire aux pathétiques frottements de secondes évoquant quelque début de Passion. La forme est celle d'un *Aria* de coupe binaire, et prépare le climat psychologique de la *Fugue* avec un rare bonheur. Cette *Fugue* d'une écriture particulièrement serrée, l'une des deux *Fugues* à cinq voix du *Clavecin bien Tempéré,* atteint à une grandeur dépouillée et entièrement spiritualisée digne de l'Ancien Testament. Le sujet frappe par l'âpreté de son saut mélodique de neuvième. Il est tout de suite exposé en *strette,* et l'écriture polyphonique ne cessera de se tendre et de se resserrer, provoquant des dissonances d'une âpreté magnifique, jusqu'à l'extraordinaire *quintuple strette* de la fin, qui ne se résout qu'au travers d'une cadence insolite: accord de quinte et sixte avec appoggiature de la septième sur la basse Mi, sous-dominante altérée. Cette *Fugue* magnifique, qui ne s'écarte guère de son sujet à la fois si lapidaire et si expressif, est l'une des plus " vocales " du recueil, dont elle constitue l'un des sommets. Sommet que Bach surpassera encore dans le diptyque de même tonalité du *Second Livre!*

23 SI MAJEUR

Cet intermède de caractère intime et souriant, placé entre les deux édifices cyclopéens qui l'entourent, est " une fleur entre deux abîmes ", ainsi que Liszt le disait de *l'Allégretto* de la *Sonate au Clair de Lune* de Beethoven ! A la tendre idylle du *Prélude,* brève et légère invention à trois voix, succède une *Fugue* à quatre voix (de type B) sur un sujet placide et modéré, dont Bach utilise également le renversement.

24 SI MINEUR

Nous voici parvenus au terme de ce *Premier Livre,* et aussi à une tonalité à laquelle Bach a confié quelques-unes de ses inspirations les plus hautes, notamment dans le domaine du sacré. Contrairement à ce qui sera le cas dans le *Deuxième Livre,* notre double attente ne sera pas déçue ! Ce diptyque est le seul de notre recueil dont les deux volets comportent des indications originales de *tempo: Andante* pour le *Prélude, Largo* pour la *Fugue.* Le *Prélude* se présente comme un mouvement de *Sonate en Trio* pour deux dessus et basse, et la forme binaire à reprises (cas unique dans ce *Premier Livre)* vient confirmer l'impression de l'écriture. C'est une méditation mystique d'une sublime beauté, qui sonnerait peut-être encore mieux à l'orgue qu'au clavecin et qui, après avoir modulé beaucoup à travers le cycle des quintes, nous présente vers la fin (à partir de la mesure 45) des chromatismes audacieux annonçant ceux de la *Fugue,* dont le sujet se trouve même esquissé: on ne saurait rêver préparation plus idéale à ce monument grandiose, la *Fugue* la plus vaste la plus hardie et la plus profonde d'expression de tout le recueil, *Fugue* à quatre voix (de type B). Première surprise: son immense sujet, couvrant l'ambitus d'une dixième et modulant à la dominante, est *dodécaphonique,* c'est-à-dire qu'il contient les douze sons de l'échelle chromatique. On a pu le qualifier de sujet le plus audacieux et le plus riche de dissonances de toute la musique classique, et ses appoggiatures chromatiques (dont les liaisons sont de la main de Bach!) se prêtent évidemment aux rencontres les plus osées.

La pièce qui en naît tient dans la production instrumentale de Bach la place que tient le premier *Kyrie* de la *Messe en si mineur* dans sa production sacrée, et l'identité des tonalités n'est certes pas fortuite! Le sujet est d'une telle richesse musicale et expressive (il s'adjoint par la suite d'un contre-sujet non moins profilé en deux éléments) que Bach renonce à la plupart des habituels artifices d'écriture. Il se contente de faire alterner les entrées endeuillées du sujet avec des interludes plus lumineux, qui sont autant de pensées consolantes et éphémères. La *Fugue* parcourt un cycle tonal et modulant d'une ampleur et d'une variété exceptionnelles, et Bach n'a pas souvent égalé l'audace des dissonances des mesures 24/25 et des deux mesures ultimes! Dialogue intérieur dans la solitude de Dieu, cette *Fugue* justifie pleinement le jugement de Spitta: " Combien peu devait-il compter sur l'appréciation du grand public musical, celui qui revêtait l'une de ses œuvres instrumentales les plus capitales, conçue comme un tout, d'une pareille couronne d'épines! "

LE SECOND LIVRE

1 UT MAJEUR
Le *Second Livre* contient en majorité des pages plus vastes que le *Premier,* et cela se vérifie dès ce *Prélude* d'une somptueuse ampleur, traité à la manière d'un grand plein jeu d'orgue, et rappelant d'ailleurs beaucoup le Prélude BWV 545. Son allure majestueuse, son écriture élaborée, ses belles modulations le rendent digne de sa fonction de portique ouvrant l'accès aux trésors de ce nouveau recueil. Son premier état, beaucoup moins développé, remonte aux années de Coethen. La *Fugue à* trois voix (de type B), également originaire de Coethen, oppose à tant de majesté solennelle son humour et sa vivacité, et les *mordants* du sujet en souligne l'expression presque sarcastique.

2 UT MINEUR
Le *Prélude,* de forme binaire à reprises, possède le caractère d'une tranquille Allemande écrite comme une Invention à deux voix. La *Fugue à* quatre voix (de type A) est empreinte de la grandeur sobre et austère que laisse prévoir son noble sujet et se distingue par la clarté exemplaire de sa structure. Elle contient de magistrales strettes, notamment celle qui combine le sujet avec sa propre augmentation et avec son libre renversement, mais les deux premiers tiers du morceau se déroulent à trois voix seulement. L'écriture à quatre voix s'impose lorsque la basse fait entendre le sujet augmenté : l'effet est celui d'un pédalier d'orgue intervenant au terme d'un long passage *manualiter,* et cette entrée tardive de la dernière voix se retrouve exactement dans la grande *Fugue d'orgue* en ut majeur (BWV 547).

3 UT DIEZE MAJEUR
Ce diptyque remonte à des esquisses anciennes en ut majeur, transposées d'un demi-ton pour les besoins de la cause. Le *Prélude se* compose de deux parties dissemblables : un épisode modéré basé sur des arpèges (le véritable Praeambulum) et une vive *Fughette à* trois voix (Allegro à 3/8), qui faisait de ce *Prélude* un tout se suffisant à lui-même. A présent, Bach lui adjoint une Fugue à trois voix (de type A), *à* laquelle le caractère de son sujet impose tout d'abord un souffle un peu court, mais qui prend ensuite son envol, et qui se distingue dès la première exposition par la profusion des artifices d'écriture : strettes, diminutions, renversements, plus tard augmentations. Néanmoins, on ne comptera pas cette Fugue au nombre des plus inspirées de son auteur.

4 UT DIEZE MINEUR
Au contraire, le *Prélude* en Lit dièze mineur est la première page exceptionnelle que nous rencontrions dans ce *Second* Livre, et cet admirable Arioso à trois voix est certainement une création tardive de Bach, d'une structure et d'une forme complexes, d'une écriture serrée. Les appoggiatures dissonantes sont ramistes, et de fait jamais le Cantor n'a été plus proche de l'auteur de Castor *et Pollux.* Ces appoggiatures soulignent le singulier climat poétique du morceau, à la fois rêverie bucolique et expression d'une profonde mélancolie. La forme est celle d'un libre triptyque ABA, l'écriture, celle d'un dialogue des deux voix extrêmes, à l'exception de quelques mesures du milieu, où l'on trouve un canon des trois voix. La double-Fugue à trois voix (de type A), certainement antérieure au *Prélude,* est d'une signification un peu moindre, et semble avoir été concue à l'origine en ut mineur, puis transposée. Son allure agitée, turbulente, évoquant quelque Gige italienne, contraste curieusement avec la contemplation du *Prélude.* Au mouvement perpétuel du premier sujet, dont Bach exploite également la forme renversée, vient se joindre ensuite un important contresujet chromatique descendant en croches pointées, qui acquiert la signification d'un second sujet.

5 RE MAJEUR
Le *Prélude, de* dimensions considérables (surtout lorsqu'on exécute les deux reprises), possède la coupe d'une sonate pré-classique, la seconde reprise comprenant un développement et une réexposition. Cependant, le contraste net d'un second thème fait défaut. C'est une page de caractère brillant et orchestral, étonnamment proche de Scarlatti par instants (mesure 2 !), et dont la vigueur rythmique tourne à l'obsession. A nouveau, Ré majeur est ici symbole d'éclat, de virtuosité et de flamme. Le soudain passage d'ombre en ré mineur juste avant la reprise n'en est que d'un effet plus frappant. Ce *Prélude* si « moderne » (en dépit de sa

stricte écriture à trois voix) introduit une Fugue à quatre voix (de type A) d'allure solennelle et même quelque peu scolastique et d'une écriture particulièrement dense, avec ses *strettes* aux imbrications étonnantes. Elle ne contient pratiquement pas une note qui ne soit thématique, et sa force presque abstraite (on pense à la réduction d'une *Fugue* chorale!) s'oppose efficacement à la joie physique et colorée du Prélude.

6 RE MINEUR

Le *Prélude,* profondément remanié d'après des esquisses plus anciennes, est une impétueuse Toccala scarlattienne, et son mouvement emporté relève de la pure *Motorik* à un degré rare chez Bach. Il nous prépare a la tension de la *Fugue* à trois voix (de type B), tension née de son sujet en deux moitiés aux formes centrifuges et contradictoires : la première, rythmique (triolets de doubles-croches), ascendante et séquentielle, la seconde mélodique (croches), descendante et chromatique. Un contresujet ascendant en doubles-croches, introduisant une troisième catégorie de valeurs, intensifie le conflit, qui ne sera pas résolu. Le sujet étant utilisé sous sa forme droite et renversée (également en strette), le morceau est marqué par la mélancolie des chromatismes mélodiques tantôt ascendants, tantôt descendants.

7 MI BEMOL MAJEUR

En traitant du *Premier Livre,* nous avons souligné déjà la discrépanse existant entre *Prelude* et *Fugue* de ce ton. Elle se retrouve ici, moins flagrante, mais réelle, alors que l’échange préconisé par Busoni la ferait pratiquement disparaître. Le *Prélude,* dont l'écriture légère et délicate évoque le luth, est le fruit de la sérénité durement conquise de l'âge mûr, ainsi qu'en témoignent les ombres mineures qui en voilent le long milieu (la forme est celle d'un libre da Capo ABA). Il est suivi d'une *Fugue* à quatre voix (de type A) austère et grave. d'allure sacrée, exprimant la certitude inébranlable de la foi. Le sujet de cette *Fugue* sévère et si proche de l'orgue rappelle à la fois celui du *Fugato* du *Prélude* en Mi bémol du *Premier Livre* et celui de la grande *Triple-Fugue* de la troisième partie de la *Clavierübung (Chorals du Dogme), BWV 552.* Avec ses trois *strettes,* cette *Fugue* est un exemple magistral de fugue d'école, beaucoup plus rare que l'on ne pense chez Bach, qui en use généralement avec beaucoup plus de liberté !

8 RE DIEZE MINEUR

Si Bach a choisi de noter ce diptyque en ré dièze plutôt qu'en mi bémol, c'est sans doute parce que ses deux volets étaient à l'origine en ré mineur. Le *Prélude,* de forme binaire à reprises, se présente comme une Invention à deux voix dans le caractère d'une Allemande (comme le *Prélude* en ut mineur), dont la seconde moitié est fort modulante. L'écriture en imitations est particulièrement serrée. Contrairenient à ce que nous avons constaté dans le diptyque en ut dièze mineur, c'est ici la *Fugue* (à quatre voix, de type B) qui l'emporte nettement en intérêt et en valeur. Il s'agit d'une page de haute maturité, aux belles dissonances pathétiques, d'une expression grave et profonde, édifiée sur un sujet très mélodique, d'une plastique admirable. Aussi la poésie prévaut-elle ici sur la science, et le lyrisme sur les artifices d'écriture.

9 MI MAJEUR

Le *Prélude,* écrit à trois voix dans le cadre d'une simple forme binaire à reprises, respire une paix idéale bien proche de l'extase, dont sa joyeuse animation rythmique ne fait qu'exalter le rayonnement. Cette douce théorie d'anges nous introduit à la *Fugue* (à quatre voix, de type A) la plus « palestrinienne » de Bach, recueillie et sereine en son archaïsme baigné de lumière évoquant quelque vieux Motet renaissant, Son sujet, qui n'embrasse que l'ambitus d'une quarte, est un locus *classique* de la polyphonie européenne, et ses quatre premières notes reproduisent le thème du *Finale* de la Symphonie *Jupiter,* qui hanta Mozart sa vie durant. De pair avec son contresujet, il domine exclusivement le déroulement de la *Fugue,* l'une des plus « serrées » du *Clavecin bien Tempéré,* avec ses diverses *strettes,* puis avec la présentation du sujet en valeurs *diminuées.* La tâche de l'exécutant n'est pas simple : son instrument doit évoquer une maîtrise de cathédrale !

10 MI MINEUR

Le *Prélude,* de coupe binaire à reprises, se présente comme une grande invention à deux voix d'une écriture particulièrement stricte, à l'allure animée d'une *Courante* italienne déroulant ses guirlandes de doubles-croches régulières. Il introduit une *Fugue* à trois voix (de type B), fort développée également, et d'une étincelante virtuosité instrumentale, dont l'intérêt provient essentiellement du sujet, sans doute le plus fantasque, voire le plus invraisemblable, que l'on puisse choisir pour une *Fugue* ! Ce sujet polymorphe contient tant d'éléments contrastants qu'aucune rigueur d'écriture n'est nécessaire (ni à vrai dire possible!) pour soutenir

l'intérêt du morceau qu'il alimente.

11 FA MAJEUR

Ici, c'est le vaste et imposant *Prélude* qui constitue le centre de gravité du diptyque. Sa polyphonie compacte à cinq voix s'inscrit dans le cadre d'un mouvement de *Concerto* (libre *Rondo)* et exprime une sérénité un peu massive. Liée et mélodique, riche en inflexions chromatiques, suscitant des sonorités voilées, cette contexture serrée évoque Schumann. Toute différente est la joyeuse *Fugue (à* trois voix, de type B), véritable *Fugue à la Gigue* d'une verve étincelante, virtuose et légère, dont la péroraison à l'éclat triomphal est atteinte à l'issue d'un épisode aux dissonances chromatiques chargées de drame, comme au sortir d'un tunnel.

12 FA MINEUR

Nous avons souligné déjà, à propos du *Premier Livre,* la valeur subjective d'expression élégiaque et intime que cette tonalité présente pour Bach comme pour bien d'autres compositeurs. Ici, il en prend le prétexte pour aborder le style « moderne » de son époque, pour démontrer à ses cadets que l' « Empfindsamkeit », l'homophonie, le « naturel » cher à Rousseau n'ont pas de secrets pour lui. Ce parti-pris de « modernité » confère à ce diptyque une place très particulière au sein du *Clavecin bien Tempéré,* au point que l'on croirait parfois avoir affaire à une oeuvre d'un des deux fils aînés du Cantor. C'est ainsi que le *Prélude* adopte la coupe binaire élargie d'une pré-sonate, avec un développement suivi d'une réexposition très variée et abrégée. La présence d'un motif « soupirant » en tierces, parfois obsédant, rattache le morceau à Carl-Philipp-Emanuel, mais aussi bien à un certain Scarlatti, tout en annonçant le merveilleux troisième mouvement de la *Sonate en Trio* de *l'Offrande Musicale. La Fugue* à trois voix représente le cas le plus extrême de « type B » par l'importance de ses interludes homophones et même, à la vérité, par son caractère si peu proche de celui d'une *Fugue.* On y verra plutôt une sorte de *Capriccio* ou de *Scherzo,* auquel son sujet, qui pourrait être le thème d'une Sonate classique, prête l'allure d'une danse populaire.

13 FA DIEZE MAJEUR

Cette tonalité étincelante est ici pour Bach synonyme de virtuosité, alors que dans le *Premier Livre* elle semblait signifier grâce idyllique et intime. Le *Prélude* revêt l'allure d'un *Concerto* brillant, auquel la présence des rythmes pointés à la française confère une certaine solennité, et dont l'éclat sonore tend à faire oublier qu'il est écrit strictement à deux voix. La *Fugue* à trois voix (de type B) est l'une des plus libres et des plus capricieuses du *Clavecin bien Tempéré,* avec son sujet débutant hardiment par la note sensible et adoptant le rythme d'une *Gavotte.* Ses quatre dernières notes seront amplement développées au cours des interludes homophones, et leur présence obstinée évoque le souvenir précis des *Niais de Sologne* de Rameau, ce qui définit fort bien le caractère de cette *Fugue.* Mais ce dernier ne doit pas nous dissimuler l'harmonie parfaite de ses proportions, ni la science de son écriture.

14 FA DIEZE MINEUR

Nous voici parvenus au premier diptyque de ce *Second Livre* que l'on puisse compter dans son entier au nombre des plus hauts chefs-d'oeuvre de Bach, Le *Prélude,* ample *Arioso* d'un souffle mélodique et poétique splendide, dont l'écriture à trois voix s'inscrit dans une forme ternaire harmonieuse, est l'une des pages les plus riches et les plus nuancées d'expression du Bach tardif, déployant son vaste paysage à la Claude Lorrain dans un climat de sérénité grandiose et mélancolique. La *Fugue* à trois voix (de type A), la seule triple-fugue du *Second Livre,* et la seule que Bach ait écrite à trois voix à l'exception de la huitième de *l'Art de la Fugue,* est pleinement digne de cet auguste voisinage. Les tenues (suspensions) du premier sujet revêtent une importance structurelle et expressive capitale. On remarquera la parenté organique liant ce sujet à celui de la *Fugue* en si mineur du *Premier Livre,* Des deux autres sujets, le second apparaît à la mesure 21, et le troisième (proche parent du second sujet de la *triple-Fugue en* ut dièze mineur du *Premier Livre)* à la mesure 36. Ces trois sujets ne s'opposent pas violemment comme ceux de la *triple-Fugue en* ut dièze, et chacun d'eux est développé exhaustivement avant l'apparition du suivant, de sorte que le caractère statique et contemplatif de notre *Fugue* est préservé jusqu'au bout, même lorsqu'à partir de la mesure 55 Bach accomplit la synthèse de ses trois sujets, les unissant en une majestueuse apothéose.

15 SOL MAJEUR

Ce diptyque, l'un des plus homogènes de la série, confirme la valeur de joie légère et lumineuse que Bach accorde au ton de Sol majeur. Il n'a pas écrit moins de trois *Préludes,* totalement indépendants l'un de l'autre, pour préfacer la *Fugue,* et le second d'entre eux, écarté sans doute parce que trop important au regard de celle-ci, est un morceau admirable, et qui mériterait de sortir de l'oubli. Il surpasse nettement la signification du *Prélude* définitif, gracieux carillon de fête de coupe binaire à reprise qui nous prépare parfaitement à la petite *Fugue* à trois voix (de type B), presque une *Fughette,* et dont le 3/8 vif et joyeux retrouve la même pulsation de doubles croches régulières. Le sujet est une claire guirlande mélodique couvrant l'ambitus d'une onzième. Après son exposition première, il n'interviendra plus que rarement sous sa forme complète, mais sa dernière apparition est préparée par un grand trait ascendant en triples-croches de l'effet le plus heureux.

16 SOL MINEUR

Pour Bach, sol mineur ne possède pas la signification puissamment subjective et personnelle qu'il revêt pour Mozart. Mais le Cantor lui prête ici un caractère de majesté baroque des plus impressionnants, ne dédaignant point un pathétique noble d'essence théâtrale. Aussi le *Prélude* adopte-t-il l'écriture d'un grand plein-jeu d'orgue et se déroule-t-il dans un tempo grandiose de *Largo* (l'indication est de Bach), que la présence permanente des rythmes pointés rapprochent d'une Ouverture à la Française. Il introduit l'une des *Fugues* (à quatre voix, de type A) les plus puissantes du *Clavecin bien Tempéré,* à laquelle le geste volontaire, rhétorique de son sujet prête un caractère de force cyclopéenne et implacable, presque brutale. La sombre obstination de ses notes répétées, le dépouillement voulu de l'écriture contrapuntique, qui renonce à la plupart des artifices usuels pour se concentrer sur le seul sujet, tout cela en souligne le caractère lapidaire, encore accusé lorsqu'au sommet du morceau la polyphonie se réduit à deux voix doublées en tierces parallèles. La conclusion, dramatique, ne résout pas la tension surhumaine de cette confrontation avec les puissances d'en-bas.

17 LA BEMOL MAJEUR

C'est au contraire un climat de haute sérénité spirituelle que respire le diptyque en La bémol majeur, l'un des sommets de ce *Second Livre.* D'un développement exceptionnel, le *Prélude,* adoptant la coupe d'un premier temps de *Concerto,* déroule une pensée singulièrement dense et unifiée (la matière des couplets dérive directement de celle des refrains) avec cette puissance contenue si caractéristique du dernier Bach (voir également le *Prélude* en fa dièze mineur de ce *Second Livre),* et qui semble concentrer l'expérience et les passions de toute une vie. La *Fugue* à quatre voix (de type A) est le fruit du remaniement, de l'élargissement d'une *Fughette* (en Fa majeur) de l'époque de Coethen, qui comportait à l'époque un autre *Prélude,* abandonné par la suite. Son sujet « parsifalesque », avec son carillon de quartes, trouve peut-être son origine dans celui de la Fugue en Ut majeur du *Premier Livre,* Son contresujet chromatique descendant acquiert une importance autonome telle qu'il est permis de considérer ce morceau comme une double-fugue. La *Fughette originelle* s'arrêtait au bout de 23 mesures, mais même celles-ci ont été considérablement remaniées et enrichies. La gradation finale qui déploie toute J'audace chromatique du dernier Bach (mesures 40, et surtout 44/45, avec un accord napolitain de septième correspondant exactement à celui de la fin du *Prélude* !) culmine en une coda adjoignant exceptionnellement une cinquième voix au tissu polyphonique. Cette Fugue est l'une des plus grandes et des plus parfaites qui soient.

18 SOL DIEZE MINEUR

Il semble que les volets de ce diptyque aient été concus d'abord en sol mineur. La splendeur du *Prélude* risque à tort d'éclipser les beautés plus intimes et plus secrètes de la *Fugue,* mais en réalité tous deux comptent au nombre des inspirations les plus élevées du Bach tardif. Quelle expression intense, et même pathétique que celle du vaste *Prélude,* l'un des morceaux les plus passionnément « modernes » du Cantor, avec ses harmonies tourmentées à base de septièmes diminuées! Sa stricte écriture dInvention, ses rythmes de danse s'inscrivent dans le cadre d'une forme binaire à reprises, mais élargie à la mesure d'une pré-sonate classique, avec développement et reprise abrégée. Le *piano* de la troisième mesure, le *forte* de la cinquième, sont les seules indications dynamiques originales de tout le *Clavecin bien Tempéré.* La double-Fugue à trois voix (de type A), d'une expression non moins subjective, mais plus intérieure, est une barcarolle romantique rêveuse et statique, d'un développement peu commun (143 mesures), abondant en belles modulations et en chromatismes subtils. Les deux sujets s'opposent et se complètent un peu à la manière de

deux thèmes de sonate, et le second, aux intervalles chromatiques ténus, n~intervient que tardivement (mesure 61). Leur synthèse conclusive même ne saurait rompre l'étrange envoûtement poétique de ce morceau, où la science, pour se faire oublier, n'en demeure pas moins sous-jacente.

19 LA MAJEUR

Ce bref diptyque, remontant sans doute aux années de jeunesse, fait office d'agréable détente au milieu des pages imposantes qui l'entourent. Le *Prélude*, en forme d'Invention à trois voix, d'une écriture très pure et limpide, déploie sa rêverie lumineuse au gré du balancement berceur de son 12/8. Tout aussi légère et détendue, baignant dans la même atmosphère ensoleillée, la *Fugue à* trois voix (de type B), presque une *Fughette* en sa brièveté souriante, se distingue cependant du *Prélude* par son animation rythmique, par ses doubles-croches vigoureuses exaltant une euphorique joie de vivre.

20 LA MINEUR

A nouveau un diptyque de la valeur la plus rare, mais dont les deux volets présentent un contraste violent. Le *Prélude*, de coupe binaire à reprises, est une sublime Invention chromatique à deux voix, dont la rigueur autorise toutes les audaces, et qu'on ne peut rapprocher que du premier des quatre *Duettos* de la troisième partie de la *Clavierübung* (en mi mineur, BWV 802). Rien ne saurait en décrire la perfection ni le pouvoir d'émotion, et il importe de jouer ce morceau dans un *tempo* très retenu. La *Fugue* (à trois voix, de type B) est une explosion de violence, de fureur sacrée, dont on cherchera vainement le pendant dans le *Clavecin bien Tempéré.* Son sujet, le seul du *Second Livre* qui module à la dominante, frappe par son profil déchiqueté et brutal, dont la personnalité est marquée du sceau de la septième diminuée descendante, dont c'est ici l'une des manifestations les plus impérieuses. Le contresujet introduit l'agogique de fusées foudroyantes de triples croches qui va tant contribuer à l'expression emportée de la *Fugue*, et qui s'exaltera vers la fin en un essaim furieux et tourbillonnant. Le déchaînement de l'orage a tôt fait de réduire en pièces le sujet, qui ne reparaît sous sa forme intégrale qu'au moment de conclure (à la basse).

21 SI BEMOL MAJEUR

C'est encore l'un de ces diptyques où la signification du *Prélude* l'emporte sur celle de la *Fugue.* Ce *Prélude*, de dimensions considérables, est celui dont la coupe binaire à reprises se rapproche le plus de la forme-sonate classique. On peut en effet distinguer dans la seconde reprise un développement, puis une réexposition variée (mesure 49), aboutissant par des harmonies audacieuses à un point d'orgue, puis à une coda (mesure 77). Un sentiment de force sereine se dégage de cette pièce magnifique, assurément l'une des plus tardives du recueil. On a pu la qualifier de « Danse des âmes heureuses ». La *Fugue* a trois voix (de type B), légère et capricieuse à la manière d'une humoresque, avec son sujet attaquant sur le neuvième degré, comporte deux brefs épisodes homophones (avant le milieu et à la fin) qui semblent délimiter le cadre d'une pré-sonate binaire. On ne saurait la compter au nombre des plus significatives du *Clavecin bien Tempéré !*

22 SI BEMOL MINEUR

Ce sombre joyau, d'une concision parfaite, ne serait-il pas le sommet de tout le *Clavecin bien Tempéré ?* Son insondable profondeur défie l'exégèse ; la science, la poésie, l'expression subjective et l'expérience mystique s'y unissent en un équilibre miraculeux. Le *Prélude* est une stricte Invention à trois voix, dont l'admirable thème de huit mesures peut se scinder en deux moitiés autonomes d'égale importance. A l'issue de sa forme librement ternaire, les deux voix supérieures s'élèvent vers la lumière, et le Soprano se fixe trois mesures durant en une pédale supérieure, cas très rare dans Voeuvre instrumental de Bach. Mais cette page d'une magnifique ampleur, à la fois sereine et mélancolique, est surpassée encore par la sublime *Fugue à* quatre voix (de type A), incontestablement la plus grande du *Clavecin bien Tempéré* et la plus proche des ultimes méditations de *l'Art de la Fugue.* Son sujet, d'une puissance titanesque, a inspiré à lui seul au musicologue allemand August Halm une exégèse de vingt-trois pages ! Tout comme les sujets des *Fugues* en fa dièze mineur *(Premier Livre)* et en ré dièze mineur *(Second Livre)*, il représente une lutte pour la conquête du cinquième degré (fa). Il s'adjoint deux contresujets, importants et nettement profilés, l'un aux chromatismes ascendants exprimant une aspiration douloureuse, l'autre de caractère rythmique, et rudement martelé. La conjonction de ces trois idées confirme que c'est bien d'une ascèse - musicale et spirituelle - qu'il s'agit ici. Nulle part, si ce n'est dans la juvénile *Fugue* en la mineur du *Premier Livre*, Bach n'a pareillement fait appel aux artifices d'écriture les plus complexes, mais ce qui était dans l'oeuvre de jeunesse déploiement de fierté artisanale devient ici mobilisation de toutes les ressources d'énergie à la conquête d'un absolu. Après une

première *strette* à la septième à distance d'une blanche (mesures 27-37), le sujet et les contresujets sont élaborés sous leur forme *renversée* (mesures 42-62), puis, dès la mesure 67, c'est une *strette* sur le *renversement, à* la neuvième (même l'intervalle est renversé !), qui se combine même avec la forme droite (mesures 80 et 89). Mais pour la dernière gradation, Bach libère le sujet de la présence des contresujets, afin de le faire apparaître dans toute sa grandeur lapidaire au cours d'une ultime strette sur ses formes droite et renversée. Péroraison dont le dépouillement voulu exalte la puissance écrasante.

23 **SI MAJEUR**

Après un pareil sommet, les deux derniers diptyques ne semblent plus qu'un épilogue, et pourtant nous serions certainement plus justes à leur égard s'ils occupaient une autre place dans le recueil ! Dans le *Prélude* en Si majeur, c'est la virtuosité -instrumentale qui l'emporte. Bach nous brosse un brillant morceau de Concerto, d'une belle plénitude sonore, d'une remarquable richesse harmonique et modulante. Il précède la vaste *Fugue* à quatre voix, de type A, d'une écriture à la fois serrée et lumineuse. Le noyau de son sujet (les blanches) s'apparente au sujet de la grande *Fugue* d'orgue en Ut majeur (BWV *547).* Le second contresujet, en croches séquentielles, acquiert vers le milieu du morceau l'importance d'un second sujet, sans que les avis soient unanimes quant à savoir si nous avons affaire ou non à une véritable double-fugue. Les dernières mesures de cette pièce, un peu longue peut-être en dépit de son climat de sérénité et de douce chaleur, abandonnent inopinément l'écriture fuguée.

24 **SI MINEUR**

Tout a la déception de ne point trouver ici un pendant au diptyque conclusif du *Premier Livre,* nous risquons fort de sous-estimer la très grande beauté du *Prélude,* mouvement de *Concerto* adoptant l'écriture d'une Invention à deux voix (comme le *Prélude* en Fa dièze majeur de ce même *Second Livre).* Son animation (Vindication *Allegro* est de la main de Bach) est interrompue à la fin par de pathétiques cadences suspendues coupées de silences. Et le *Clavecin bien Tempéré* se termine par une *Fugue* à trois voix (de type B), légère et dansante, coupée d'interludes homophones, sorte de Scherzo ou d'humoresque (on a parlé à son sujet de « jeu de Satyres », de *« Capriccio alla Tedesca » !),* d'une écriture, surtout harmonique, plus subtile qu'il n'y paraît de prime abord. Certes, ce n'est pas une apothéose : l'ultime Q*uatuor* de Beethoven (en Fa majeur, Opus *135)* ne le sera pas davantage. Pourquoi faudrait-il s'affliger de ce qu'un Bach ou un Beethoven - ni anges, ni bêtes, mais pleinement hommes échappent ainsi à la double tentation de l'orgueil et de l'angélisme.

Bruxelles-Paris, juin 1970.
Harry HALBREICH.